

La pittura di genere in alcuni maestri ticinesi dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento

Autor(en): **Ruggia, Mariangela Agliati / Bianchi, Matteo / Snider, Marcella**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **45 (1994)**

Heft 4: **Genremalerei = Peinture de genre = Pittura di genere**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394004>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La pittura di genere in alcuni maestri ticinesi dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento

Pittura di storia e pittura di genere

Le brevi considerazioni sulla pittura di genere ricalcano nel tratto l'assunto teorico formulato da Lamblin nel suo studio su «pittura e tempo»¹: la definizione del genere si attua per contrapposizione alla storia anzitutto nel suo rapporto con il tempo. Se alla pittura di storia si consegna un tempo lineare, a quella di genere si adatta invece un tempo circolare che si ripete senza progressione. Anche la diversa funzione del soggetto distingue il genere dalla storia: la pittura di storia conosce un unico protagonista legato a un'impresa eroica, mentre quella di genere rappresenta la scena quotidiana dell'uomo qualunque, dedicando speciale attenzione alla vita familiare. Gli attori della scena di genere sono diversi dal protagonista della pittura di storia, come diversa è la portata dell'evento raffigurato: alla celebrazione di una grande vicenda esterna si contrappone la messa in scena della ritualità quotidiana, del piccolo teatro della vita di ogni giorno. L'ineluttabile ripetizione del gesto, in posa costruita, si compie all'interno, in un tempo statico che racchiude valori eterni dell'uomo disposto «à rêver un ailleurs» – come scrive Lamblin.

Il contesto lombardo

Il clima artistico della capitale lombarda nella prima metà del secolo è dominato dagli storicismi di segno classicista prima e romantico poi (nell'accezione contenutistica corrente). Dal 1820 Francesco Hayez (Venezia 1791–Milano 1882), che sarà docente a Brera per sessant'anni, ne è il maggior rappresentante con una pittura che dietro al tema storico adombra aspirazioni risorgimentali, carica di partecipazione sentimentale. In questo contesto l'immagine della vita contemporanea è preclusa alla dignità del codice storico, relegata al tono umile e senza ideologia della cronaca urbana per esempio di un Giovanni Migliara (1785–1837) e più avanti del suo allievo Angelo Inganni (1807–1880), o al vignettismo caricaturale di Ignazio Manzoni (1799–1888). La proposta di una nuova pittura di genere viene sollecitata a partire dalla seconda metà degli

anni Trenta da Pietro Selvatico. L'architetto e critico veneto reclamava anche per l'espressione figurativa quella legittimazione estetica della realtà quotidiana che era stata sviluppata in letteratura da Alessandro Manzoni: «E fino a tanto che quest'arte agli affetti contemporanei rimane straniera, o ne rigetta l'espressione come inconciliabile con le bellezze tradizionali, la tecnica potrà sì diventar migliore, ma difficilmente s'avranno opere da cui sgorgi quel-

1 Antonio Rinaldi, Il bacio interrotto, olio su tela, cm 109,2×75,2, (quadro non portato a termine). Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, Rancate.



la calda poesia che ammaestramento commuo-
ve.»² L'istanza di una nuova pittura che sia più
aderente alla realtà viene poi ripresa verso la
metà del secolo dai fratelli Domenico e Gerola-
mo Induno³. La ricerca di Domenico (Mila-
no 1815–1878) si sviluppa da un lato lontana
da ogni compiacenza aneddótica o bozzettisti-
ca, dall'altro in antitesi rispetto all'impianto
sublime del quadro di storia, tutta tesa a recu-
perare un'espressività più aderente all'attuali-
tà, umile e feriale. In lui sembrano approdare i
valori di intimità delle esperienze secentesche
dei bamboccianti e dei fiamminghi: cresce l'af-
fetto per gli umili, i poveri e i diseredati, insie-
me all'interesse per la familiarità della scena,
vero e proprio squarcio di vita quotidiana; il
tutto inteso in un'accezione morale, capace
cioè di risvegliare nello spettatore i buoni senti-
menti. Influenzata nei modi e nei temi da quel-
la del fratello, la pittura di Gerolamo (Milano
1825–1890), figura tipica di pittore-soldato,
si muove secondo una personale fusione tra
pittura storica e genere, quale illustrazione pa-
triotico-intimista dei fatti risorgimentali.

La progressiva maturazione della coscienza
romantica, coincidente con l'evoluzione civile
e sociale delle regioni dell'Italia settentrionale,
aveva così portato a considerare importante il
rapporto con l'aspetto attuale, che finiva però
per essere interpretato in modo restrittivo,
dove i temi familiari e patriottici celebravano i
nuovi ideali borghesi. Dalla pittura dei fratelli
Induno partiranno tanti filoni di generismo
per raggiungere altri maestri lombardi più gio-
vani, e non solo lombardi.

All'interno di questo ampio capitolo della
pittura di genere, considerato generalmente
«minore», ed effettivamente spesso di qualità
deteriore – quando scade nel puro aneddoto,
nel pittoresco, nelle leziosaggini, nella sen-
tenziosità moraleggiante o nel sentimentalismo –, è opportuno distinguere quando invece
sa essere fortemente allusiva, ricca di scaglie di
pensiero ricomposte sulla tela con estrema
consapevolezza formale; e ancora quando sa es-
sere un luogo in cui si rappresenta la dignità
del soggetto.

Antonio Rinaldi: tra genere e realismo

Questo ritorno al vero, se si innestava da un
lato sulla linea di sviluppo del romanticismo
storico, dall'altro tendeva a dialogare con le
spinte «realistiche» che allora si delineavano
anche in Italia all'interno di una dinamica eu-
ropea, tanto che è spesso arduo distinguere l'o-
pera di genere da quella di valore realistico. Ac-
comunate sia dal carattere di contemporanei-
tà del soggetto, sia per la comune ricerca di ve-
rismo attento, nondimeno la pittura di genere
trova la sua specificità nel carattere narrativo



ed episodico, nel gusto della battuta implicito
nella scena rappresentata, nel suo senso cioè
teatrale.

Sui due registri oscilla Antonio Rinaldi di
Tremona (1816–1875), ritiratosi dopo gli
anni di formazione all'Accademia di Brera
(verso il 1840 circa) nel suo paese nativo. Le
sue scenette di genere, di intonazione caricatu-
rale e moraleggiante, quali *L'ubriaco galante*, *Il
ladro di polli*, *La vipera*, *Il salame* o *Il bacio in-
terrotto* (ill. 1) (tutte opere della Pinacoteca
Züst a Rancate), rivelano infatti ad una atten-
ta lettura una sorprendente apertura all'istan-
za realistica emergente, nella tensione ad ab-
bandonare lo svolgimento discorsivo tipico
del genere per una rielaborazione del dato rea-
le che si risolve nella concentrazione e nella
pregnanza di una visione immediata (ciò che
trova la massima espressione nel capolavoro
Spazzacamino piangente, sempre della Pinaco-
teca Züst). Sotto la banalità del fatto presenta-
to, Rinaldi riesce così non tanto a sollecitare
l'insegnamento o la risata, quanto piuttosto a
consegnarci la nota di turbamento dei protago-
nisti, quando non la drammaticità dell'evento
rappresentato⁴.

Ernesto Fontana: tra «scapigliatura» e tradizione

Nella seconda metà dell'Ottocento la «ribellio-
ne» scapigliata a Milano invitava ad una nuo-
va vivacità espressiva, indirizzando alcuni au-
tori verso l'attenzione al dato naturale, altri ad
un simbolismo di polivalente definizione. Tra-
montata l'interessa stilistica del Manzoni per
la frammentarietà delle ricerche espressive, si
assiste al fluttuare degli artisti tra le diverse te-
matiche, contemplando fino allo scambio o
alla fusione tra genere, soggetti storici e religio-

si, offrendosi infine l'opera a molteplici letture, momenti che si intersecano in un rapporto complesso, ma che in definitiva denunciano una libertà sempre maggiore di ricerca.

In questo variegato panorama, nella Milano postunitaria si affermano diversi ticinesi, alcuni riscuotendo riconoscimenti anche altrove in Europa. Attestato su posizioni moderate, accanto al luganese Antonio Barzaghi-Cattaneo (1834-1922), che rimase legato alla pittura storica, il suo amico Ernesto Fontana (Milano 1837-Cureglia 1918) innesta la propria feconda attività sulla proposta di pittura dei fratelli Induno⁵.

Nato a Milano da una famiglia di emigranti di Cureglia, il Fontana aveva frequentato l'Accademia di Brera insieme ai più bei nomi della pittura lombarda: Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Mosè Bianchi, e dove ebbe come insegnante Giuseppe Bertini, considerato un profeta del rinnovamento artistico ottocentesco. Passò gran parte della sua vita in Lombardia, mantenendo pochi contatti con la sua patria d'origine. Fu pittore «fortunato», ambito dalla committenza nobiliare e borghese dopo l'unità d'Italia; suoi mecenati erano i Visconti di Modrone, i Chiesa, i Borghi, i Durini, gli Hamman, che gli commissionavano affreschi, ritratti e quadri di genere, da sistemare poi nei loro salotti.

Una riparazione d'onore (1886) (ill. 3) veniva acquistata all'esposizione di Torino dal principe Amedeo Duca d'Aosta. E queste sue frequentazioni e il facile successo possono in un certo senso aver nuociuto al pittore di Cure-

glia, il quale troppo spesso si sofferma su temi che hanno un carattere familiare, anedddotico, divertente, ma anche pedissequamente ripetitivo. Prova ne sono le varie repliche dei suoi quadri di maggior successo come *Piacerò?* (ill. 2), *La frutta del padrone*, *Uno sguardo furtivo*, che riesguiva anche a distanza di anni. Abilissimo disegnatore ebbe, come era consuetudine dell'epoca, una partenza con soggetti storici, anche se più che di storia si può parlare di pittura narrativa, o ancor più di pittura di genere: si veda ad esempio il quadro perduto (ma di cui si conserva la fotografia) *Don Carlos di Spagna ed Elisabetta di Valois* (1863), che fissa un incontro galante tra due amanti. Abbandonata la pittura di storia, si dedicò però prevalentemente alla pittura di genere. Suoi modelli si possono senz'altro ritrovare nell'arte dei fratelli Induno: molte le analogie sia con Domenico (*Il racconto del vecchio cacciatore*), sia con Gerolamo, di cui fu addirittura amico (*La fidanzata del garibaldino*, *Il medaglione*, *Giusto in tempo*). Si confronti ad esempio *Il grande sacrificio* (1860) di Gerolamo con *Riparazione d'onore* (1886) del Fontana: l'interno è molto simile, con l'immancabile immagine di Garibaldi.

Le scenette del Fontana hanno sempre qualcosa di ironico, di spiritoso; molte volte i suoi quadri hanno un doppio senso, delle allusioni, soprattutto giocano sul rapporto uomo donna: la donna tentatrice, l'uomo adulator. Come dice il Martinola (il primo studioso ad occuparsi del Fontana) il pittore «preferisce gente del popolo: belle donne sempre: le palli-



3 Ernesto Fontana, *Una riparazione d'onore*, 1886, olio su tela, cm 53x71. Museo Civico di Belle Arti, Lugano.



4 Luigi Monteverde, *Arriva il postino*, 1908, olio su tela, cm 41×51. Proprietà del Museo Civico di Belle Arti, Lugano, deposito al Museo Cantonale d'Arte, Lugano.

de romantiche non sono le sue. Egli ama raffigurare la donna sana, carnosa, vivace ...»⁶. Basta leggere i titoli dei quadri del Fontana per capire i suoi soggetti: *Un messaggero d'amore*, *Il ricordo del padre confessore*, *Cacciatore e contadina*, *Chi è il cacciatore?*

La sua attività di pittore di genere la poté esplicare anche grazie alla sua opera di illustratore: molte le testate a cui collaborava, con tavole litografiche. I temi erano simili, talvolta proprio gli stessi della sua pittura di genere. Ecco alcuni emblematici titoli: *Il biglietto d'appuntamento*, *L'ora convenuta*, *Dormirò?* (dove si vede una fanciulla intenta a sollevare le tendine del letto con sguardo interrogatore). Tra i vari periodici cui collaborava, ricordiamo «Lo spirito folletto», «Natura e arte», «L'illustrazione italiana», «L'illustrazione universale»; e tra i quotidiani il «Secolo», che riproduceva come oleografie da regalare agli abbonati due suoi quadri famosi: *Carmen e Mignon* (1886).

Da questi numerosi esempi risulta che queste tematiche frivole appartenevano anche a una borghesia industriale e commerciale, che non cercava di porsi problemi di carattere sociale, o morale, né cercava espressioni artisti-

che ardite, originali, innovatrici. L'attività artistica del pittore di Cureglia fu costellata da moltissime opere: il che dimostra la facilità compositiva, la fantasia e l'innegabile capacità disegnativa. Il suo fare pittorico prosegue su binari paralleli: la sua arte, il suo modo di dipingere non hanno forti scossoni. Qualche volta, è vero, il Fontana si è mostrato propenso ad una concezione dell'arte più moderna, meno analitica; ma sono momenti brevi, immanicabile è il ritorno infatti ad un realismo di stampo più tradizionale.

La linea di pittura di genere più attaccata a descrivere con segno meticoloso le piccole imprese della quotidianità continuerà con le generazioni successive al Fontana. Luigi Monteverde (Lugano 1841–1923), per esempio, si dedicherà per tutta la sua carriera a narrare la realtà quotidiana della vita che gli stava vicino, riandando ad illustrare con una tecnica minuziosa nella precisione descrittiva i medesimi luoghi familiari, che abitava, quali teatrini paesani, di popolane al lavatoio e di bambini in gioco, come in *Arriva il postino* o nella *Fontana di Davesco* (ill. 4), replicata circa una quindicina di volte⁷.

Luigi Rossi: tra realismo e simbolismo

Tra i fermenti innovativi della metà del secolo, si affacciano invece altri artisti ticinesi della medesima generazione e della successiva, quali Luigi Rossi (Lugano 1853–Sala Capriasca 1923), Adolfo Feragutti Visconti (Pura 1850–Milano 1924) e il più giovane Filippo Franzoni (Locarno 1875–Mendrisio 1911). Nel periodo formativo esplorano dalla pittura di storia a quella di genere, spinti da una ricerca che maturerà per ciascuno di loro nell'ultimo scorcio dell'Ottocento in una personale svolta realistico-simbolista di respiro europeo.

In Luigi Rossi, per esempio, il trattamento della scena di genere muta in questo arco di tempo logico in cui la realtà si nutre di simbolo e in cui si compie la maturità dell'artista che comunque frequenta non solo il genere, ma anche il ritratto, il paesaggio e a parte l'illustrazione del libro⁸. All'altezza degli anni settanta, l'esordio postaccademico di Rossi riflette la partecipazione alla pittura di genere di derivazione induniana resa attraverso la rappresentazione di gustose scene legate alla satira sociale, caratterizzate da un'iconografia in costume (*Questua infruttuosa*, *In assenza dei padroni*, *I parvenus*): un dispositivo ricorrente, variamente declinato, nella pittura di genere: lo stesso Anker – creando un livello di suggestiva ambiguità al lettore – non ha vestito con panni di un'apparente realtà contadina i suoi modelli dalla classicità gentile? Dopo aver costeggiato l'aneddoto in età giovanile, Rossi torna a frequentare il genere: conferendo spessore morale alla *Scuola del dolore* (ill. 5) e valenza simbolica ad opere coeve degli anni Novanta, come



L'armée du travail e *Il mosto* in cui s'incrocia il dato reale – oltre il genere: abbandonata l'iconografia in costume – culminata nella gustosa e smagliante scenetta ambientata nella *Sala del contadino* (1882), cioè nella stalla con gli animali dove si anima la conversazione fra i contadini e le fanciulle eleganti in posa agghindata – l'artista nella sua piena maturità estetica affida contenuto ideologico alle sue composizioni. Nello specchio di *Scuola del dolore* si riflette la malinconica lezione a soffrire, nel dialogo fra l'infanzia che perde un suo piccolo protagonista e la vecchiaia che ne assorbe il dolore. Nell'*Armée du travail* (ill. 6) si sostiene il ritmo solare del vero esercito, quello del lavoro nei campi, come nel *Mosto* si compie una festa romantica mossa da un raggio d'oro: in queste scene d'idealizzazione della vita contadina, maestro di Rossi è Jules Breton.

5 Luigi Rossi, *Scuola del dolore*, 1895, acquarello dal dipinto omonimo del 1894–1895. Donazione Dina e Athos Moretti 1987, Civica Galleria d'Arte, Villa dei Cedri, Bellinzona.

6 Luigi Rossi, *L'armée du travail*, 1895, olio su tela, cm 77×137. Proprietà della Confederazione svizzera, Musée cantonal des Beaux-Arts, Losanna.



Riassunto

Per tutto l'Ottocento i maestri ticinesi si orientano e attingono alla Lombardia, a Milano in particolare, dove ritrovano le proprie radici culturali. Svizzeri di nascita, sono italiani di formazione, accomunati per la stragrande maggioranza dalla frequentazione dell'Accademia di Brera. Nella Milano postunitaria, centro di grande fervore culturale, alcuni di loro si attestano su posizioni moderate, come Ernesto Fontana (1837–1918), che innesta la sua feconda attività sulla proposta di pittura popolare dei fratelli Induno, mentre Luigi Rossi (1853–1923) muta il trattamento della scena di genere secondo l'evoluzione dal realismo al simbolismo.

Résumé

Pendant tout le XIX^e siècle, les artistes tessinois – à la recherche de leurs racines culturelles – sont sous l'influence de la Lombardie et plus particulièrement de Milan, ville au climat artistique stimulant. Suisses de naissance, ils sont Italiens de formation ayant pour la plupart suivi les enseignements dispensés à l'Académie de Brera. Alors que certains adoptent des positions modérées, comme Ernesto Fontana (1837–1918) dont l'œuvre féconde s'inspire de la peinture populaire prônée par les frères D. et G. Induno, d'autres, comme Luigi Rossi (1853–1923), marquent le passage du réalisme au symbolisme et confèrent à la peinture de genre une dimension nouvelle.

Zusammenfassung

Während des ganzen 19. Jahrhunderts orientieren sich die Tessiner Künstler an der Lombardei und finden dort auch ihre Inspiration, insbesondere in Mailand, wo sie ihre eigenen kulturellen Wurzeln wiederfinden. Diese Künstler sind zwar in der Schweiz geboren, erhielten ihre Ausbildung jedoch in Italien; den meisten von ihnen ist der Besuch der Brera-Akademie gemeinsam. Nach der Vereinigung Italiens vertreten einige von ihnen in Mailand, dem grossen kulturellen Zentrum, gemässigte Positionen, so beispielsweise Ernesto Fontana (1837–1918), der sein reiches Schaffen nach der volkstümlichen Malerei der Brüder Induno ausrichtet und diese verfeinert, während Luigi Rossi (1853–1923) die Genreszene entsprechend der Entwicklung vom Realismus zum Symbolismus verwandelt.

Note

- ¹ BERNARD LAMBLIN, *Peinture et temps*, Paris 1987, p. 461–571.
- ² PIETRO ESTENSE SELVATICO, *Della opportunità di trattare in pittura anche soggetti tolti dalla vita contemporanea*, in: *Scritti d'arte di Pietro Estense Selvatico*, Firenze 1859, p. 165–188 (p. 185). Per una bibliografia relativa alla pittura di genere nella Lombardia dell'Ottocento si rimanda a: AURORA SCOTTI, *Pittura di genere e pittura di cronaca*, in: *Mostra dei maestri di Brera (1776–1859)*, catalogo della mostra, Palazzo della Permanente, Milano 1975; MIRELLA POGGIALINI TOMINETTI, *L'arte figurativa dal 1860 al 1915 nell'Italia settentrionale: realismo e realismo sociale*, in: *Arte e socialismo in Italia dal realismo al simbolismo 1865–1915*, catalogo della mostra, Palazzo della Permanente, Milano 1979; *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a. c. di ENRICO CASTELNUOVO, 2 vol., Milano 1991. Manca uno studio complessivo sul tema della pittura di genere nei maestri ticinesi: si rimanda quindi alla bibliografia relativa ai singoli autori.
- ³ Per la bibliografia sugli Induno cfr.: *La pittura in Italia*. (cfr. nota 2), p. 869–870.
- ⁴ JEAN SOLDINI, *La Pinacoteca Züst*, Bellinzona 1988, p. 72–277.
- ⁵ MARIANGELA AGLIATI, *Ernesto Fontana: 1837–1918*, tesi di laurea, Università degli studi di Perugia, Facoltà di lettere e filosofia, anno accademico 1984–1985; MARIANGELA AGLIATI, *Tra accademia e scapigliatura*, in: *Almanacco* 7, 1988, p. 116–120.
- ⁶ GIUSEPPE MARTINOLA, *Il pittore Ernesto Fontana*, in: «Illustrazione ticinese» 3, 1939.
- ⁷ GIUSEPPE MARTINOLA, *Luigi Monteverde*, Lugano 1980.
- ⁸ *Luigi Rossi*, catalogo della mostra, a. c. di ROSSANA BOSSAGLIA e MATTEO BIANCHI, Milano 1985.

Fonti delle fotografie

1: Archivio Pinacoteca Züst, Rancate (Gino Pedroli). – 2, 3: Archivio Agliati Ruggia, Lugano. – 4: Archivio Museo Civico, Lugano (Sal Comodo, Figino). – 5: Archivio Villa dei Cedri, Bellinzona – 6: Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.

Indirizzo degli autori

presso Marcella Snider, 6653 Verscio

G S K

S H A S

S S A S

Werden Sie Mitglied der
Gesellschaft für Schweizerische
Kunstgeschichte – es lohnt sich!

Devenez membre de la Société
d'Histoire de l'Art en Suisse
– cela en vaut la peine!

Aderite alla Società di Storia
dell'Arte in Svizzera
– ne vale la pena!



Gesellschaft für Schweizerische
Kunstgeschichte
Société d'Histoire de l'Art en Suisse
Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Pavillonweg 2, 3001 Bern
Tel. 031/301 42 81, Fax: 031/301 69 91